

EXPERIÊNCIA DE ESCRITA PARA TEATRO

ANTÔNIO TORRADO

O exercício que acabo de executar [*Antônio Torrado, depois de comparecer diante da assistência, retira-se e regressa com um nariz vermelho de palhaço*], diante deste auditório conivente e cúmplice, foi uma representação. Uma actuação. Uma pequena composição teatral, servida por um único ornamento ou adereço acoplado à minha figura e identidade, mas que por si bastou para lhe retirar o peso identificador e para desmontar o meu desempenho de conferencista.

Foi um exercício provocatório, contendo algum risco, no limiar de uma intervenção que não será clownesca, espero bem...

Risco medido, no entanto, porque o tema que aqui me traz tem a ver com o teatro. Fosse outro o propósito — vá que tivesse de falar sobre estratégias do desenvolvimento nos países da orla mediterrânica ou sobre o escaravelho da batata, num congresso agrícola, ou sobre São Tomás de Aquino, num encontro escolástico — ... fosse outro o propósito, o adereço histriónico, ostentado à solenidade da plateia, desacreditar-me-ia para sempre, junto dos congéneres do mester.

Ainda cheguei a admitir projectar-vos uns tantos diapositivos, onde, por hábil montagem fotográfica, algumas reconhecidas figuras da política, da vida militar, da vida social, se apresentariam tal e qual são, mais este acrescento nasal. Desfiguradas, portanto.

O general Wiranto, o sanguinário general indonésio, com uma batata destas no nariz, perderia a compostura. Para a desmontagem de uma pose, qualquer que ela seja, não há como

colar uma careta a um rosto nu. Recomendo-vos que se apliquem, em trabalho de casa, com tesoura e cola e muitas capas de revistas da actualidade, a praticar este exercício de reafirmação e recuperação de personalidades públicas. Ficam todas irrisórias.

Aonde é que eu quero chegar? À ideia da irrisão e da disponibilidade e da volubilidade do acto teatral. Quer com a máscara da comédia de arte quer sem a máscara, mas mascarado da personagem que desempenha, o actor defende e protege a sua própria identidade, a consistência dramática do seu ser, intocável, insusceptível de irrisão, para lançar para a praça pública uma cápsula polícroma de si, transitório casulo, vestimenta sempre larga nas cavas e solta na cintura (metaforicamente falando), porque é de outrem e não dele.

Na prática teatral, exercitamos a irresponsabilidade. Reinventamos o jogo infantil. Recuperamos a inocência.

Revejam a genial *Rosa Púrpura do Cairo* do Woody Allen e recordem os equívocos e embaraços por que passa o herói do filme, quando resolve despegar-se do *écran* para ingressar no mundo real, correspondendo ao apelo da apaixonada que fanática e diariamente o contemplava. As leis internas do espaço virtual em que se movia não têm correspondência para lá da fronteira do *écran*. O dinheiro que traz da sua interpretação no filme é tão falso como os rituais sociais que sustentam o seu desempenho. O câmbio é outro. Nada funciona nem se harmoniza como na tela.

Na tela ou no palco ou no pequeno *écran* doméstico os actores experimentam a displicência, nos múltiplos invólucros de que se revestem. Exercitam a autenticidade na inautenticidade. Desdobram-se em actuações. Descubrem, enfim, a volúpia da ubiquidade. Ora são médicos ora doentes, ora polícias ora ladrões, ora santinhos ora malandros. Como nos jogos infantis.

Os actores alcançam a grande aspiração e miragem de quem tem uma só vida para viver, mas desejaria acrescentá-la que mais não fosse em segmentos de linhas paralelas, a cheio ou a tracejado.

Ser uno e ser múltiplo, rasurar o um e sobrepor-lhe uma infinidade de experiências de vida, eis o que o exercício teatral promove como terapia contra o desconforto e a incompletude da existência.

De todos o mais ubíquo é o autor dramático, porque desempenha todas as personagens, porque se antecipa ao palco e o projecta na sua imaginação, porque é o primeiro a ver e manipula destinos, cria conflitos, gere os diálogos, solta ou prende a língua às personagens, faz as perguntas e guarda as respostas.

Imitação de vida, mas em condensação luminosa, o teatro mais do que o romance cria a quem escreve a ilusão de que, na sua oficina silenciosa de escritor, está a ser intérprete de uma potência criadora, alheia a ele, mas benévola e tutelar, que lhe dita os diálogos, as deixas, as réplicas. Dramaturgos famosos, como Oscar Wilde ou Bernard Shaw, foram também homens do «grand-monde» com uma prodigiosa capacidade de humor e mordacidade, instantâneos nos improvisos e nas réplicas cintilantes.

Mas dramaturgos haverá — a maioria — algo baços no diálogo quotidiano, ensimesmados, de relacionamento difícil, tímidos e sombrios, de quem dificilmente se arranca, na conversa, uma frase de espírito. No entanto, quando escrevem, olalá! quando o que escrevem ganha voz, na interpretação, em cena, tudo se articula, com fluência e destreza, porque são eles os mandantes, os mestres-sala, os verdadeiros contra-regras, a ditar as regras das deixas. Que brilhantes réplicas soltam as suas personagens, nas alturas mais oportunas! Como são subtis as insinuações! Como esgotam os argumentos pró e contra, no aceso de uma discussão sempre inteligente!

Ah! Quem me dera a mim ter sido capaz de, na vida, proferir declarações de amor tão sugestivas, arbatadoras e eficazes como aquelas que eu escrevi para personagens de peças minhas.

E olhem que, ao longo da minha vida, não terá sido por falta de empenho, querença, sentimento... Mas é que, no teatro,

também as amadas e as suas reacções e as suas falas estavam à minha mercê.

Esta dialéctica relacional, qual música em surdina por baixo das palavras, esta orquestração de sentimentos, desejos, opostas vontades, que só podem expressar-se por palavras, silêncios e gestos, sem que nenhuma voz *off*, em discurso indirecto, as explique e compagine, esta aceleração e desaceleração dos tempos da acção, puramente intuitiva, não cronometrável por nenhum manual de dramaturgia, esta fusão entre o parecer e o ser, entre a prolixidade e o silêncio povoado de sentidos, são o que há de mais fascinante na escrita teatral. Mergulhamos nela com uma intensidade convulsiva que não tem paralelo noutras modalidades de escrita. Almeida Garrett escreveu a obra-prima do teatro português, o *Frei Luís de Sousa*, em menos de três semanas.

Acreditaria Garrett na tal potência criadora, de que há pouco falei? Que ele era benquisto das musas ninguém duvidará.

Por mim, ponho reservas em relação à competência das musas noutros géneros literário, como a poesia, mas conservo-me atento ao seu segredar na minha produção para teatro. «Escrita com vozes dentro», assim classificava o poeta dramaturgo Paul Claudel este género literário, que não tem como destino o livro, mas a cena.

O romancista britânico Edward Morgan Forster (*A Passagem para a Índia*) perguntava: «Como é que eu vou saber o que penso, antes de ver o que escrevo?» Ver em palco, acrescento eu, porque de olhos fechados ou abertos, somos nós, dramaturgos, os primeiros espectadores das nossas peças.

Provavelmente, estarão a aguardar que eu fale também do teatro para crianças. Como autor não distingo as duas vertentes da minha escrita dramática senão neste pormenor: admito que o meu teatro para crianças possa ser visto com proveito também por adultos. Não recomendo que o meu teatro para adultos seja visto também por crianças.

E mudo de registo, trazendo-nos algumas soltas recordações da minha experiência de pai.

Primeira evocação

O meu filho mais velho, quando era bebé, aí pelos seis meses, começou a ir ao teatro e a fazer teatro.

Como se manifestava e em que consistia esta precoce inclinação para as artes do palco?

Deitado em berço, o meu André olhava fixamente para a mãe, sobre ele debruçada, e... repuxava o lençol da cama para a cara. Tapava-se. Escondia-se. Evadia-se, ou melhor, por determinação própria fazia desaparecer a mãe do seu campo visual, do seu desejo de nunca perdê-la.

Sem palavras mágicas, com um simples gesto, o André apagava o mundo, cortava relações com a mãe ou — quem sabe? — regressava, por momentos, ao conchego do útero materno da sua memória recente.

Este desaparecimento por vontade própria durava uns segundos, que mais ele não resistia.

Mas, nesses instantes, o André experimentava as primeiras angústias da separação. Era um corte radical com o objecto do seu afecto. Mas um corte controlado.

Quando, de novo, puxava o lençol para baixo, o mundo continuava à espera dele e o André sentia, então, uma alegria tão grande como se regressasse de uma longa e arriscada expedição aos abismos do universo.

E regressava! E arriscara!

Olha se, no acto de descer o lençol, para de novo encarar o mundo que lhe coubera, já não houvesse mãe nem sequer mundo à espera dele!

Claro que o júbilo e o alívio por este desfecho feliz das suas mais fundas expectativas eram enormes e o meu filho de seis meses ria, gorjeava e esperneava de felicidade.

Exercitava-se, assim, num jogo que tinha o lençol como pano de boca, e do qual ele era o regente, o contra-regra, o detentor do segredo da alegria, à beira do precipício e da aflição.

Entre a segurança e a insegurança, entre o receio e o desejo, assim nós nos vamos experimentando para o grande teatro da vida.

Segunda evocação do meu álbum familiar

O pai gostava muito de teatro. Amor à primeira vista, desde que, numa remotíssima tarde de chuva, entrara, criança, na sala régia do antigo D. Maria II. Este pai conserva intacta a deliciosa sensação que o invadira quando os lustres amortece-ram. Receio e desejo. Como se o pano de boca, a subir lento, fosse o mandante divisor daquele pedaço de mundo, fez-se obscuridade e silêncio de um lado, do outro luz.

No rectângulo luminoso, defronte do público aplacado, ressoavam vozes, animavam-se gentes, instigadas por qualquer subterrânea força, talvez também pela conjugação nebulosa de todos os olhos que as fitavam. Era o teatro. Afinal, noite e dia podiam coexistir. E pulsar e concitar-se, no mesmo lugar e tempo.

O tal pai de que falo, e que não custa admitir que fosse eu, tentou, quando lhe pareceu oportuno, transferir para os filhos o testemunho do seu deslumbramento. Andamos sempre a querer aplicar de geração para geração a lei dos vasos comunicantes. Inútil teimosia.

Desta feita, como, aliás, em muitas outras, a excepção é que provou a regra. Saciada a curiosidade inicial, os meus filhos só reincidiram porque a programação dos espectáculos quem a ditava eram os adultos. Quando estes se aperceberam de que, em vez de levarem os filhos ao teatro, eram os filhos que condescendiam em ser levados pelos pais ao teatro, desistiram do mal-entendido.

Era o tempo de um teatro para crianças aparentemente muito desinibido e despojado de magia. Anos 70, segunda metade. Anos 80, primeira metade.

Os actores maquilhavam-se em cena e em cena se revestiam das personagens que interpretavam. A distância entre o público e o espaço da representação tinha sido eliminado. Palco, montagem cenográfica, pano de boca, eram considerados anacronismos.

O essencial para os executantes do teatro infantil deste período de antítese das convenções teatrais era o jogo do faz-de-conta, entre os actores e o público, chamado a intervir e a participar no ludismo do espectáculo, como se tudo não passasse de um grande jardim infantil, etariamente indiferenciado.

Os meus filhos, muito tímidos, sentiam um enorme pânico de serem interpelados pelos actores.

Teatro? Detestavam.

E ter-se-iam perdido para sempre dois espectadores, não fosse a sorte de, na juventude, terem podido assistir, no Teatro Nacional D. Maria, à *Mãe Coragem*, de Brecht, interpretada por Eunice Muñoz.

Via-se uma história correr. Morriam uns. Sobreviviam outros. Palpitavam emoções. Era uma história apaixonante.

E vá lá... os meus filhos, a partir desta descoberta do grande teatro, não desistiram de ser espectadores.

Estamos ainda a tempo de repensar o espectáculo para crianças. Um dos temas que aqui assomo é o da relação entre dramaturgia e encenação, entre criadores e recriadores do texto teatral. Neste particular, e falando como autor de peças de teatro para crianças, não creio que haja conflito de monta. O autor propõe uma matéria que, embora fixada em escrita, não se pretende que tenha a marca inamovível de um registo matricial. O teatro, destinado ou não a crianças, é um acto compartilhado, aonde afluem, entre outras colaborações, a do autor do texto, pre-texto já com algum corpo e suficiente cabeça, mas a pedir pernas alheias, para que possa andar.

O que limita os movimentos do nosso teatro para crianças, o que lhe restringe os passos provém de outras áreas, estranhas ao exercício criativo, quando não canceladoras dessa mesma actividade.

Os espectáculos de teatro para a infância e a juventude ocupam, ainda, em Portugal, um território periférico. Dados ao público em espaços desadequados, com escassos elencos, onde a boa vontade mal disfarça o amadorismo de meios técnicos e humanos, não são quase nunca, há que dizê-lo, atraentes. Se pouco ou nada captam novos espectadores, muito especialmente desencorajam também os velhos espectadores que, como eu, sentem o dever de apoiá-los.

Geram-se equívocos viciosos. Tomados pouco a sério pelos poderes públicos, que lhes rateiam subsídios, não dispõem assim de condições que lhes permitam alçar-se ao estatuto de prestígio, indispensável para a obtenção dos referidos apoios oficiais. Como descongelar esta pescada de rabo na boca?

Proporcionando-lhe meios para que os espectáculos se desdobrem em policromia e magnanimidade. Não faz sentido que, confrontado com outros espectáculos e sofrendo-lhes a concorrência, o teatro para crianças continue condenado à fortuna dos menestréis mendigantes. Sejam-lhes proporcionadas condições de igualdade às de outras companhias, salas próprias, elencos fixos, continuidade de trabalho. O teatro do futuro e o futuro do teatro justificam este investimento.

Avaliando os resultados da itinerância, reconhece-se que os projectos que pretendem levar o teatro à criança são meritórios. Mas por igual se justifica a acção inversa, em idêntica convergência de objectivos: levar a criança ao teatro, aqui entendido como sede e templo dos templos da instituição teatral. O ritualismo do espectáculo, incluindo a expectativa que o antecede (e a descompressão do intervalo e o retomar da expectativa para o 2.º acto...), o aparato cenográfico, a gala das luzes são indispensáveis. Só a opulência do acto teatral, servido com

o desafogo de todos os seus aviamentos, proporcionará ao jovem espectador deslumbramentos imperecíveis.

Creio que a dignificação do teatro para crianças também passa por aqui. Não se entenda, porém, que proponho uma reacademização do espectáculo teatral para crianças. O que pretendo é a oportunidade de ver abertos ao minimizado teatro, dito «infantil», os grandes palcos e os mais amplos meios. Exige-se um teatro adulto para crianças, que contenha motivos de fascínio tão contíguos das crianças e dos jovens como adultos. Assim sendo, entender-se-á o teatro para crianças como um espectáculo para todos, isto é, para todos os públicos.

Em todo este tema há que admitir que a tradição pouco ajuda. A actividade teatral sofreu, ao longo da nossa História, descontinuidades irreparáveis, de que a literatura dramática se ressentiu, não se projectando em escolas e obras, com a sequência e fecundidade de outros países. Não há que estranhar, na mesma proporção, a pouca abundância do reportório destinado aos mais jovens, com a agravante de a literatura dita infantil não ser também, em Portugal, árvores de vastos ramos.

Em obra bibliográfica, *Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para Crianças*, de Natércia Rocha, que compendia a Literatura para crianças de origem portuguesa, desde uns anónimos *Contos Infantis* de 1773 até aos nossos dias, o número de verbetes classificados ascende a 3117. Pois registe-se que deste acervo, que acumula toda a produção de dois séculos, as obras de teatro para crianças não chegam às duas centenas ⁽¹⁾. Mesmo admitindo que algumas peças trazidas a palco não passaram a livro (a que havia que contrapor as impressas que não subiram ao palco), a evidência da disparidade dispensa comentários.

Reconheça-se também que os resíduos do «teatro pobre», em curva descendente desde a década passada, empecilham ainda alguns palcos e mentalidades do nosso teatro para crianças. Ostentar a nudez dos bastidores, diluir a intriga, dispensar o texto, programar o ascetismo (às vezes sem deliberação, eu sei, mas porque sim...) é reduzir ao mínimo o acto teatral, é

descrever da festa, que começa pelos olhos. E para ficar o quê, depois deste despojamento confrangedor, que mereça o fascínio da criança?

Sabendo nós que as exigências do espectador de hoje redobram pelo uso quotidiano do espectáculo televisivo, há que provar-lhes, demonstrativamente, que o teatro é insubstituível e inimitável. A interacção e a unanimidade comunicativa que se produzem numa sala teatral não receiam confrontos de intensidade senão com o acto religioso. O ingresso da criança nessa convivência com a sintonia do jogo teatral, que dela exige uma afogueada atenção, tanto por ela própria sustentada como pelo palco, oferece-lhe uma experiência única, porque activa e participante, sem equivalência com a proporcionada por outros espectáculos.

Como já sabemos, o acto teatral está sustentado por regras que têm muito em comum com o jogo infantil ⁽²⁾. Reiteração da actividade lúdica, num espaço dado, o teatro exemplifica a infância, diante da infância. Ali, em directo.

Num sincronismo de sentidos, onde a descarga nervosa do riso e do aplauso, o somar das emoções promovem uma pulsação unânime, a sociabilidade do prazer.

Cabe à tensão dramática, mobilizadora da expectativa infantil, a função de patentear a intranquilidade do real e o constante conflito entre ausência e presença. Mas patenteá-la, sem pôr a criança ou a sua segurança em causa, porque, no mundo facultativo e gratuito do teatro, a verdade é uma simulação, destituída de peso e urgência.

Controlado o código de aparências do jogo teatral, o jovem espectador aprende a dosear o medo e a retirar desse domínio recém-adquirido redobrado prazer. Tal como o jogo das escondidas, o teatro, desde o subir do pano, inventa o desejo e o receio. Reinventa-o, aliás, ao cruzar sobre a cabeça do espectador infantil, em acto iniciático, as linhas radiais do desejo e do

receio. Tanto o mantém suspenso do que está para vir na escala do prazer como lhe insinua o fim do prazer, alertando-o para o desfecho.

Nós, espectadores adultos, mais prevenidos, mal sentimos o embate dos opostos. Até podemos pedir dispensa e excusarmo-nos à frequência das salas de teatro. Mas as crianças não. Para elas, a radicalidade do acto teatral, sempre que se lhes ofereça na plenitude das suas potencialidades mágicas, é uma experiência insubstituível.

Nele tudo se conjuga. Entre a flor do primeiro sorriso no rosto da criança, quando a mãe chega e amamenta, e o sobresalto de angústia, quando a mãe parte, entre estes dois momentos culminantes, no eixo entre estes dois pólos, se move o nosso destino... Clímax e anticlímax. Pelo meio, desde o berço, resguardamo-nos do pânico, activando imagens... invocando vozes, cheiros, sons, concitando para nosso deleite e medida o teatro das sombras. Sinestesias. Espectro. Símbolos. Simulacros.

Digamos também que a primeira visita terapêutica da poesia. A invenção do prazer. Ou, se estiverem de acordo, a raiz de todo o teatro.

Notas

(¹) Rocha, Natércia, *Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para Crianças (de 1773 a 1986)*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.

(²) Em francês, o actor «joue». Em inglês, «plays». Isto é, em qualquer dos casos, actuar identifica-se com o brincar. Em português, o acto de representar mais se associa ao fingir, como desempenho da afiguração ou substituição simbólica. Mas não se esgota na solenidade do aparentar, habitualmente conjugado em palavra e pose pelos sobreviventes da teatralidade académica. Representar condensa também a totalidade significativa do faz-de-conta, essência afinal do acto de brincar.

